MISCELLANEE
R. BIBLIOTECA NAZ. CENTRALE DI FIRENZE
603
10

603.10

MEMORIALE

DEL METODO

DI CANTO CORALE

OSSIA

DIALOGHI

INTORNO AI PRINCIPII ELEMENTARI DELLA MUSICA

DI

LUIGI FELICE ROSSI

Terza edizione

7772 Prezzo netto L. 1. 20 — Proprietà degli Editori

TORINO

Stabil. music. prem. GIUDICI E STRADA Piazza Carignano

Digitized by Google

AVVERTENZA

Chi vuol penetrare addentro ne' Principii elementari della musica, studii senza restrizione tutto ciò che in questo **Memoriale** *si contiene. Non calendogli di tanta profondità, può tralasciare tutte le domande non contrassegnate. Se poi vuol essere al tutto superficiale, si restringa a studiar quelle che si distinguono col doppio asterisco (**).*

L'ordine delle materie è conforme a quello del Metodo.

Digitized by Google

PER GLI ALUNNI

DELLA

SEZIONE PRIMA

* D. Qual cosa si osserva primieramente in un canto?

R. Che la voce or si eleva, or si abbassa con intonazioni diverse.

** D. Come si esprimono sulla carta le diverse intonazioni che la voce fa cantando?

R. Con certi caratteri chiamati *note*, le quali sono di due specie, cioè formate come un zero, o come un grosso punto.

(Si richieda lo scolare di scrivere alcune note, cioè lo zero e il grosso punto; oppure si esiga che le indichi sopra un pezzo di musica già scritto).

* D. Come può essere che, con due sole specie di caratteri, si esprimano le tante intonazioni diverse che possono aver luogo in un canto?

R. Così avviene, perchè, dall'essere le intonazioni più alte o più basse, le note si collocano proporzionatamente più alto o più basso nella rigata.

** D. Che cos'è la rigata?

R. È l'insieme di cinque linee orizzontali e parallele, tracciate per determinare con esattezza il grado di elevazione delle note.

(Facciasi per la rigata quel che dianzi abbiam detto per le note).

* D. Perchè le linee della rigata sono cinque, e non meno e non più?

R. Perchè quattro o meno sarebbero troppo lontane dal bastare per esprimere le dieci o dodici intonazioni diverse, di cui ordinariamente ogni voce umana va fornita, e un numero maggiore di cinque confonderebbe l'occhio.

Digitized by Google

** D. Come si fa, quando occorre esprimere intonazioni più alte o più basse di quel che comporti la rigata?

R. Si tirano altre linee, ma non lunghe quanto quelle della rigata, sibbene soltanto quel breve tratto di linea che basti per indicare la vera elevazione della nota.

** D. Come chiamansi queste brevi linee?

R. *Linee addizionali*, o più comunemente *tagli*.

(Si faccia pei tagli quel che s'è detto per le note).

** D. Con qual ordine collocansi le note nella rigata?

R. Posta una nota sopra una linea, la seguente collocasi nello spazio vicino, l'altra nell'altra linea, l'altra poi nell'altro spazio, e così sempre di linea in ispazio e di spazio in linea.

** D. Qual è la prima linea?

R. La più bassa.

(Si esiga che lo scolare indichi sopra una rigata scritta o sopra il meloplasio, quali sieno la seconda, la terza, la quarta e la quinta linea, e così quali siano il primo, il secondo, il terzo ed il quarto spazio).

** D. Quanti e quali sono i nomi che noi diamo alle note così collocate sulla rigata e fuori di essa?

R. Sette, cioè *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*.

---

* D. Che cos'è l'accento nelle parole?

R. È un rinforzo di voce che si fa sopra una sillaba.

D. Le parole hanno tutte un accento?

R. Signor sì, tutte, salvo qualche monosillabo.

D. Se quasi tutte le parole hanno un accento, perchè non si suole scriverlo?

R. Perchè l'uso che abbiamo della nostra lingua ci dispensa dal bisogno di scriverlo; e senza di esso noi tutti sappiamo che, verbigrazia, la parola *batteva* si pronunzia così, coll'accento sull'è, e non nè *bàtteva*, nè *battevà*.

* D. Gli accenti nelle parole hanno tutti lo stesso grado di forza?

R. Signor no, altri sono più gagliardi, altri più rimessi.

* D. Come chiamansi gli accenti più gagliardi?

R. Accenti *forti*.

* D. Come chiamansi gli accenti più rimessi?

R. Accenti *deboli*.

Digitized by Google

* D. Nel far la battuta, dove debbono cadere le sillabe che portano l'accento forte?

R. Nel battere.

* D. E dove debbono cadere le sillabe che portano l'accento debole?

R. Nel levare della mano.

* D. E dove si pronunziano le sillabe prive di accento?

R. Si pronunziano quando la mano sta ferma.

---

* D. Qual è la seconda cosa che si osserva principalmente in un canto?

R. Che la voce si ferma or più sopra un'intonazione, or meno sopra un'altra.

* D. La varia durata delle intonazioni è ella arbitraria?

R. Signor no; essa va soggetta ad una misura.

* D. Con qual mezzo si misura esattamente la durata delle intonazioni?

R. Col far la battuta.

* D. In che consiste la battuta?

R. In certi ordinati movimenti della mano, riprodotti senza interruzione per tutto il corso del pezzo di musica.

(Si faccia far la battuta, che già fu insegnata).

* D. Come si esprime nella scrittura la durata delle intonazioni?

R. Foggiando le note a varie figure; di maniera che la posizione delle note sulla rigata indica la loro intonazione, e la figura il tempo che debbono durare.

** D. Quante e quali sono le figure delle note che già vi sono state spiegate?

R. Sono tre: la *bianca*, la *nera* e la *croma*.

** D. Com'è fatta la bianca?

R. Come un grosso zero con la gamba.

(Facciasi scrivere questa figura, oppure si esiga che sia indicata sopra un pezzo di musica già scritto).

** D. Com'è fatta la nera?

R. Come un grosso punto colla gamba.

(Facciasi come s'è detto per la bianca).

Digitized by Google

** D. Com'è fatta la croma?

R. Come un grosso punto con la gamba uncinata.

(Facciasi come s'è detto della bianca).

** D. Essendovi più d'una croma, non si potrebbero esprimere altrimenti che con tanti uncini, quante sono le note?

R. Signor sì: si suole, invece d'un uncino ad ogni nota, praticare un grosso tratto, che ne unisce tutte le gambe insieme.

** D. Che cosa indica la bianca?

R. Che bisogna sostenere la voce per due tempi, ossia per quattro momenti musicali.

** D. Che cosa indica la nera?

R. Che bisogna sostener la voce per un tempo, ossia per due momenti.

** D. Che cosa indica la croma?

R. Che bisogna sostener la voce per un mezzo tempo, ossia per un momento.

* D. Che è ciò che in musica dicesi *misura?*

R. È la quantità di durata che trascorre col battere della mano nel far la battuta, al tornar a battere dopo il levare.

* D. Che è ciò che in musica dicesi *tempo?*

R. È la quantità di durata che trascorre fra un movimento e l'altro della mano, quando si fa la battuta.

* D. Che cos'è il *momento musicale?*

R. È una delle parti eguali in cui si divide il tempo.

* D. Nella battuta, che ora noi facciamo, quanti tempi sono?

R. Due, cioè uno dal battere al levar della mano, e l'altro dal levare sino al punto in cui si torna a battere per cominciare la misura seguente.

* D. In quanti momenti dividesi ognuno dei due tempi, che compongono la misura?

R. In due momenti, de' quali il primo dura dal battere o dal levare sino alla metà del tempo, e l'altro dalla metà del tempo sino al nuovo battere o levare.

* D. Su quale sillaba deve aver luogo il battere, quando si canta?

R. Su quelle che portano l'accento forte.

Digitized by Google

D. Con quali procedimenti si studia praticamente la durata delle intonazioni e del silenzio?

R. Coll'analisi speculativa, coll'analisi pratica e colla lettura misurata.

D. In che consiste l'analisi speculativa?

R. Nel dare ad ogni figura di nota il suo nome, nel dire quanti momenti debba durare, e il posto che essi momenti occupano nella misura.

(Facciasi fare l'analisi speculativa di qualche brano di musica (1)).

D. In che consiste l'analisi pratica?

R. Nel battere la misura e ad un tempo dire ad ogni nota, partendo sempre da *uno*, tanti numeri quanti sono i momenti che essa nota deve durare.

(Facciasi far l'analisi pratica di qualche pezzo di musica).

D. In che consiste la lettura misurata?

R. Nel batter la misura, e ad un tempo nominar le note coi loro nomi di *do*, *re*, *mi*, ecc., facendole durare ciascuna per quanti sono i movimenti indicati dalla loro figura.

D. Che vuol dire lettura misurata sopra una sola nota?

R. Vuol dire che nella lettura misurata, invece di nominare le note coi loro nomi proprii di *do*, *re*, *mi*, ecc., si dà a tutte sempre lo stesso nome, che, per essere più sonoro, è il *la*.

(Facciasi fare sopra un pezzo di musica, che non contenga pause, la lettura misurata, prima sopra una sola nota e quindi coi diversi nomi).

D. Quando si canta, gli accenti delle parole sono anch'essi nell'aria?

R. Signor sì: perchè se il canto e la parola si esprimono amendue colla voce, essendo gli accenti non altro che un rinforzo di voce, è chiaro che se trovansi nelle parole debbono trovarsi ancora nel canto.

D. Ma se ad un'aria si togliessero le parole, credete voi che essa avrebbe ancora gli accenti, come quando era cantata?

---

(1) Le analisi e la lettura misurata s'intendono sempre fatte sopra un pezzo tratto dal Metodo, o scritto apposta, sì che non contenga se non quello che l'alunno è in grado di sapere.

Digitized by Google

R. Signor sì: perchè quando gli accenti delle parole e della musica non vanno d'accordo, non sono già le parole che trasfondono nella musica i loro accenti, ma al contrario è la musica che costringe le parole a ricevere i suoi.

D. Datemene un esempio.

R. Recitando, verbigrazia, i seguenti versi, si dice:

Il fiumicèl che plàcido
Sulle sue spònde mòrmora:

cantandoli invece sull'aria di *Grazie, o Dio;* si è costretti a stravolger gli accenti e dire:

Il fiumicel che placìdo
Sulle suè sponde mormòra.

---

* D. De' due tempi componenti la nostra misura, qual è quello che dicesi *forte?*

R. Dicesi *tempo forte* quello che nel canto si accompagna con una sillaba, che porta l'accento forte; ed è sempre il primo in ogni misura.

* D. Qual è il tempo, che dicesi *debole?*

R. Dicesi *tempo debole* quello che nel canto si accompagna con una sillaba che porta l'accento debole; ed è sempre in ogni misura il secondo.

* D. De' due momenti, onde si compone ogni tempo, qual è il forte e quale il debole?

R. Dicesi *momento forte* il primo di ogni tempo, e *momento debole* l'ultimo.

** D. Come farete per indicare la durata di tre momenti?

R. Scriverò una nera che ne val due, ed una croma che ne val uno, ed unirò queste due note colla legatura.

** D. Che cos'è la *legatura?*

R. È un picciol arco, le cui estremità accennano le due note che si vogliono legare insieme; ed è convenuto che esso abbia la virtù di congiungerle per modo che ne formino una sola, avente il valore di tutte e due.

(Si faccia per la legatura quel che abbiam detto delle figure: poi si domandi come s'indica la durata di cinque, di sei, di sette momenti).

**D. Come potrebbesi scrivere la durata di tre momenti, senza usare la legatura?

R. Scrivendo una nera seguita da un punto.

(Si faccia come abbiam detto sopra per le figure, e si usi lo stesso procedimento in riguardo alla durata di sei momenti).

*D. Che cos'è dunque sostanzialmente il punto?

R. È un segno abbreviativo, il quale tien luogo di una nota, semprechè questa vaglia la metà di quella che la precede, ed a cui debba unirsi colla legatura.

**D. Quanto vale un punto dopo una nota?

R. Vale la metà di essa.

**D. Se dopo una nota vi fossero due punti, il secondo punto quanto varrebbe?

R. Varrebbe la metà del primo.

*D. Perchè?

R. Perchè, se il punto tien luogo di una nota, il secondo punto sta dopo il primo, come se fosse dopo una nota, e in tal caso ognun vede che dee valerne la metà.

(Si domandi quanto vale la nera con un punto, e quanto la bianca con uno e con due punti).

---

*D. Qual è la terza cosa che si osserva principalmente in un canto?

R. Che la voce tratto tratto cessa e dà luogo ad un silenzio or più or meno lungo.

*D. La durata delle pause è ella arbitraria?

R. Signor no: essa va soggetta ad una misura, come quella delle intonazioni.

**D. Quante sono le figure delle pause?

R. Sono tante quante sono le figure delle note, e in perfetta corrispondenza con loro.

**D. Com'è fatta la pausa di bianca?

R. È fatta come un grosso ma breve tratto orizzontale, posto al disopra di una linea della rigata.

**D. Com'è fatta la pausa di nera?

R. È fatta come un sette a rovescio.

**D. Com'è fatta la pausa di croma?

R. Come un sette.

(Facciansi, come al solito, scrivere le pause, o trovarle nella musica già scritta).

*D. Qual durata indicano le pause?

R. Indicano, pel silenzio, ciascuna una durata eguale a quella delle figure di note loro corrispondenti.

Digitized by Google

** D. Quanto vale la pausa di bianca?

R. Vale quanto la bianca, cioè quattro momenti.

** D. Quanto vale la pausa di nera?

R. Vale quanto la nera, cioè due momenti.

** D. Quanto vale la pausa di croma?

R. Vale quanto la croma, cioè un momento musicale.

** D. Quale effetto fanno i punti dopo le pause?

R. Lo stesso effetto che fanno dopo le note.

D. Come si fanno le due analisi e la lettura misurata delle pause?

R. Precisamente come quelle delle note, tranne che nella lettura misurata si nominano sempre i numeri come nell'analisi pratica.

(Facciasi fare la lettura misurata di un brano qualunque di musica).

---

* D. Che cosa significa la parola *scala?*

R. L'ordinamento graduato delle intonazioni.

* D. Perchè quest'ordinamento dicesi scala?

R. Perchè le note che lo rappresentano vi sono ordinatamente disposte sulla rigata a guisa di scalini.

* D. Come chiamansi nella scala musicale quelli che in una scala materiale diconsi scalini?

R. Gradi della scala.

** D. Che è l'unisono?

R. È l'insieme o il confronto di due suoni che hanno la stessa intonazione, che cioè l'uno non è nè più alto, nè più basso dell'altro.

** D. Che è l'intervallo?

R. È la distanza che corre fra due suoni non unisoni, cioè tra due suoni, l'uno più alto o più basso dell'altro.

** D. Da che cosa si desume il nome di un intervallo?

R. Dal numero de' gradi che le due note di esso abbracciano: di maniera che un intervallo che abbracci, per es., tre gradi, si dice intervallo di *terza*, un altro che ne abbracci dieci si dice di *decima*, ecc.

(1° Propongasi una nota qualunque, e si domandi qual sia la nota che fa con quella un intervallo qualunque; 2° propongansi due note qualunque, e si domandi qual intervallo esse facciano; 3° si proponga un intervallo, e si domandi che venga intonato).

Digitized by Google

* D. Che cosa s'intende per buona pronunzia?

R. Il dare ad ogni sillaba, ad ogni lettera, vocale o consonante che sia, il vero suono che debbono avere, secondo il buon uso della lingua.

* D. Che cosa s'intende per articolazione?

R. La maniera più o meno rimessa od energica di pronunziare le consonanti.

* D. Importano molto la buona pronunzia e l'articolazione nel canto?

R. Importano moltissimo; giacchè chi vuol ottenere un canto nitido, nol potrà senza una pronunzia chiara ed una articolazione tanto più energica, quanto più vasto è il recinto in cui canta.

* D. Che cos'è l'elisione?

R. È una maniera particolare di pronunziare due vocali, di cui una termina una parola, e l'altra dà principio alla parola seguente.

* D. Dichiaratemi questa maniera.

R. Le due vocali debbono pronunziarsi così strettamente unite, che paiano formare una sola sillaba.

* D. Recatemi un esempio di elisione.

R. Supposte le parole *solo adoro*, l'*o* di *solo* e l'*a* di *adoro* quasi si assorbiscono l'una l'altra; sì che si pronunziano a un di presso così: *sol adoro*.

* D. Perchè dite a un di presso?

R. Perchè l'*o* di *solo* non deesi al tutto tralasciare, ma in alcun modo alla sfuggita pronunziarsi.

* D. Può egli accadere che, sebbene una parola termini e l'altra cominci con vocale, tuttavia non abbia luogo l'elisione?

R. Signor sì, e ciò accade tra l'ultima parola di un verso e la prima del verso che gli vien dopo, come pure in altri luoghi per certe particolari convenienze.

* D. Come si conosce se debba o non debba farsi l'elisione?

R. Si conosce che l'elisione dee farsi, quando una sola nota corrisponde a tutte le vocali, e che non dee farsi quando ogni vocale porta la sua nota.

* D. Che cos'è il dittongo?

R. È un aggregato di due vocali, racchiuse nella stessa parola, e formanti una sola sillaba, come *cui*, *quanto*, *vorrei*, *Dio*.

* D. Quante specie di dittonghi vi sono?

R. Ve n'ha di tre specie, cioè: 1° quello in cui la prima vocale predomina ed assorbisce la seconda, come in *ei* di *vorrei;* 2° quello in cui all'incontro la seconda predomina ed assorbisce la prima, come in *quan* di *quando;* 3° quello in cui le due vocali hanno quasi la stessa importanza, come in *Dìo*, *tuo*, *suo* e simili.

* D. Come si pronunzia nel canto la terza specie di dittongo?

R. Si pronunzia come se la nota che lo accompagna fosse divisa in due e queste fossero appropriate una alla prima e l'altra alla seconda vocale del dittongo.

* D. Qual difetto bisogna schivare nella pronunzia del dittongo di terza specie?

R. Quello di trasportar l'accento dalla prima alla seconda vocale, e dire p. es. *Diò* invece di *Dìo*, *tuò* invece di *tùo*.

---

* D. Qual positura debbe avere chi canta?

R. Deve stare col corpo in positura naturale e colla testa alta, senza però farla pendere indietro.

* D. Quale debb'essere l'atteggiamento della bocca e della faccia mentre si canta?

R. La bocca debb'essere mediocremente aperta e come sorridente, e tutte le parti mobili della faccia in atteggiamento naturale, sì che la fisonomia non acquisti un piglio burbero e non si facciano smorfie.

---

* D. Che cosa vuol dire *attaccare* una voce?

R. Vuol dire cominciarla, sia nel principio del pezzo, sia dopo una pausa o dopo una respirazione.

D. Come deesi attaccare una voce?

R. Con franchezza e con perfetta intonazione e senza farle precedere nè trascinìo di voce, nè checchessia altro di estraneo all'intonazione medesima.

** D. V'ha egli una regola per le gradazioni di forza da distribuire durante un pezzo di musica?

R. Signor sì: vi ha questa importantissima, che i suoni

siano rinforzati come più si elevano, e affievoliti come più s'abbassano, e nell'uno e nell'altro caso con una giusta proporzione.

*D. Bisogna sempre osservarla questa regola?

R. Bisogna osservarla con criterio e buon gusto, e ben guardarsi dall'esagerarla.

** D. Che cosa bisogna osservare quando v'ha due note, la prima lunga e la seconda breve?

R. Bisogna alquanto sforzar la prima, e andar scemandola verso l'altra, la quale poi debb'essere rimessa e corta.

** D. Che cosa indicano i *P* ed *F* che s'incontrano qua e là nella musica scritta?

R. Il *P* indica che bisogna cantar piano e l'*F* forte.

** D. Che vuol dire quando v'ha due *P* o due *F?*

R. I due *P* voglion dire *pianissimo* e i due *F fortissimo.*

** D. Che voglion dire le due lettere *mf?*

R. Mezzoforte.

** D. Che cosa bisogna osservare nel *piano* e nel *pianissimo?*

R. Che l'intonazione sia sempre ben giusta e decisa.

** D. Che cosa bisogna osservare nel *forte* e nel *fortissimo?*

R. Che si canti a voce piena ed aperta, guardandosi dal lasciarla degenerare in istrida od in isguaiataggine.

** D. Che cosa significa la parola *crescendo* e la sua abbreviazione *cres.?*

R. Significa che, cominciando dal piano, bisogna a poco a poco condursi al forte con gradazione ben proporzionata alla durata del passo compreso nel crescendo.

** D. Non v'ha un segno particolare per esprimere il crescendo?

R. Signor sì: due linee che partono dallo stesso punto, e divergendo si prolungano per la durata del crescendo.

(Si faccia scrivere il segno < od indicare sulla musica scritta).

** D. Che cosa significa la parola *diminuendo*, o la sua abbreviazione *dimin.* o *dim.?*

R. Significa che, cominciando dal forte, bisogna a poco a poco condursi al piano con gradazione ben proporzionata alla durata del passo compreso nel diminuendo.

**D. Non v'ha un segno particolare per esprimere il diminuendo?

R. Signor sì: due linee convergenti, che si prolungano per la durata del diminuendo e si congiungono in punta.

(Si faccia scrivere il segno ——— od indicare nella musica scritta).

** D. Che cos'è la così detta *messa di voce?*

R. È una voce prolungata che, cominciando pianissimo, va crescendo sino alla massima forza, e quivi alcun poco ritenuta, va poi diminuendo sino al pianissimo onde avea cominciato.

**D. Che cosa bisogna osservare nella *messa di voce?*

R. Che il fortissimo cada precisamente alla metà della durata della voce.

---

*D. Che cosa significa *solfeggiare?*

R. Solfeggiare è parola che deriva da due dei nomi delle note, cioè da *sol* e *fa*, come a dire *solfaggiare*, *solfeggiare;* e significa intonare le note, e ad un tempo nominarle coi loro nomi di *do*, *re*, *mi*, *fa*, ecc.

*D. Che vuol dire *vocalizzare?*

R. Vuol dire intonar le note, accompagnandole non coi loro nomi, ma sempre con una vocale, che più frequentemente è l'*a*.

*D. Che cosa vuol dire *cantare?*

R. Vuol dire intonare le note, accompagnandole non coi loro nomi, non con una vocale, ma bensì con parole.

**D. Qual è il canto *sillabico* ossia *a nota e parola?*

R. È quello in cui ogni nota porta la sua sillaba.

**D. Qual è il canto *con vocalizzo?*

R. È quello in cui due o più note passano sopra una stessa sillaba.

**D. Come debbonsi eseguire i passi vocalizzati di un canto?

R. Bisogna unire la sillaba alla prima nota del passo ed eseguire le altre note sopra la vocale di essa sillaba, senza alterarla, cioè quasi ripetendo la vocale stessa sotto ogni nota.

** D. Come si eseguisce un passo vocalizzato, in cui entri un dittongo od un'elisione?

R. Le due vocali del dittongo o dell'elisione si applicano una alla prima nota e l'altra alla seconda, se le note sono due soltanto: se sono più di due, il compositore ha sempre cura di collocare la seconda vocale ove crede più conveniente.

** D. Che cosa è la *sincope?*

R. È una nota che comincia sul tempo debole, e si prolunga, terminando sul tempo forte immediatamente successivo; oppure comincia sur un momento debole, e si prolunga terminando sul momento forte immediatamente successivo.

** D. Che cosa deesi osservare nell'esecuzione della sincope?

R. Ch'ella debb'essere sempre più o meno sforzata.

** D. Che cosa significano le lettere *sf* o *fz?*

R. Sono un'abbreviazione della parola *sforzando* o *forzando,* e significano che bisogna dar forza al principio della nota sopra o sotto la quale sono poste.

** D. Non v'ha un segno particolare per indicar lo sforzando?

R. Signor sì: due piccoli tratti convergenti che si uniscono in punta.

(Si faccia scrivere questo segno > od indicare nella musica scritta).

** D. Che cos'è il ritornello?

R. È un segno di abbreviazione, che consiste nel mettere una doppia sbarra seguìta da due punti in principio, ed un'altra doppia sbarra preceduta da due punti in fine di un passo che si vuol ripetere, ed indica che il passo, comechè scritto una sola, vuol essere eseguito due volte.

---

* D. Qual è la proprietà dell'intervallo di ottava?

R. È quella dell'avere i due suoni, di cui si compone, talmente fra loro somiglianti, che quasi si confondono insieme a guisa dell'unisono.

Digitized by Google

* D. I suoni componenti l'ottava, non potendosi dire unisoni, perchè l'uno è più acuto dell'altro, come chiamansi?

R. Chiamansi *equisoni*, come a dire *suoni eguali.*

* D. Per qual ragione i nomi delle note sono soltanto sette?

R. Appunto perchè l'ottavo suono di una scala rassomiglia al primo, il nono al secondo, il decimo al terzo, e così via via, di sette in sette, i suoni tornano sempre a rassomigliarsi.

Digitized by Google

PER GLI ALUNNI

DELLA

SEZIONE SECONDA

** D. Com'è fatta la bicroma?

R. Come un grosso punto con la gamba, alla cui estremità vi sono due uncini.

(Facciasi scrivere questa figura, oppure si esiga che sia indicata sopra un pezzo di musica scritto).

* D. Da che deriva la parola bicroma?

R. Da *bis*, due volte, e *croma:* perchè la bicroma ha due volte il distintivo della croma, cioè due uncini.

** D. Essendovi più d'una bicroma, si sogliono esse scrivere con tanti doppi uncini, quante sono le note?

R. Signor no: si pratica in maniera analoga a quella detta per le crome, due grossi tratti, che ne uniscono tutte le gambe insieme.

(Facciasi per le bicrome così unite quel che dianzi abbiam detto per le bicrome sciolte).

** D. Quanto vale una bicroma?

R. La metà di una croma, cioè un mezzo momento, ossia un momento secondo.

D. Che cosa significa *momento primo*, *secondo*, *terzo*, ecc.?

R. Momento primo è la metà od il terzo di un tempo; momento secondo è la metà od il terzo del momento primo; momento terzo è la metà od il terzo del momento secondo, e così di seguito.

** D. Che cos'è il Movimento?

R. È l'eseguire un pezzo di musica più adagio o più presto.

Digitized by Google

* D. Quanti sono i Movimenti nella musica?

R. Sono tanti, quante gradazioni possono aver luogo tra la maggior lentezza e la maggior celerità compatibili col senso musicale.

D. Come viene indicato il Movimento?

R. Con parole che si mettono in principio del pezzo di musica, come p. e. *Adagio*, *Andante*, *Presto*, ecc.

** D. Quali sono le principali fra le parole indicanti il Movimento?

R. Sono cinque, cioè *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*.

** D. Non vi sono altre parole che indichino Movimenti intermedii?

R. Signor sì: fra l'*Adagio* e l'*Andante* vi ha il *Larghetto;* fra l'*Andante* e l'*Allegro* vi ha prima l'*Andantino* e poi l'*Allegretto;* dopo il *Presto* vi ha il *Prestissimo*.

* D. Qualora le dette parole non bastino ad esprimere il Movimento che si vuole, come si ripiega?

R. Si aggiunge alle parole stesse un aggettivo od un avverbio che ne modifichi il significato, come verbigrazia, *sostenuto*, *assai*, *molto*, *mosso*, *con brio*, ecc.

* D. Tutte queste indicazioni servono esse ad esprimere veramente il preciso Movimento che si vuole?

R. Signor no: il preciso Movimento non si può indicare se non col metronomo, e non si può altrimenti indovinarlo, se non chi ha un sentire assai delicato in musica, e un istinto fortemente sviluppato.

** D. Com'è fatta la pausa di bicroma?

R. Con due sette, l'uno posto dentro l'altro.

(Facciasi scrivere la pausa di bicroma, o trovare nella musica scritta).

** D. Quanto vale la pausa di bicroma?

R. Quanto una bicroma, cioè un mezzo momento, ossia un momento secondo.

---

* D. Le note non hanno esse ciascuna un carattere suo proprio che la distingue dalle altre?

Digitized by Google

R. Signor sì: poichè se tutte avessero lo stesso carattere, sarebbe impossibile riconoscerle e intonarle.

* D. Qual è il carattere distintivo del *do?*

R. Il *do* ha per suo carattere distintivo il poter conchiudere il senso musicale.

* D. Che cosa induce nel *do* questo suo carattere?

R. Che esso è considerato qual nota principale della scala, e dovendo assegnare alle note un numero d'ordine, ei chiamasi *prima della scala.*

* D. Se il *do* è prima della scala, qual sarà il *mi?*

R. Terza.

* D. E il *sol?*

R. Quinta.

(Si domandi delle altre note).

** D. Com'è fatto il bequadro?

R. Come una specie di *b* quadrato con a destra e inferiormente un'asta simmetrica a quella che è superiormente a sinistra.

(Facciasi scrivere il bequadro, oppure indicare sulla musica scritta).

** D. Com'è fatto il bemolle?

R. Come un *b* minuscolo.

(Facciasi del bemolle quel che dianzi si è detto del bequadro).

D. Che cosa rappresentavano anticamente il bequadro ed il bemolle?

R. Il bequadro rappresentava la nota che noi chiamiamo *si*, e il bemolle lo stesso *si*, ma abbassato per modo che produca verso il *la* l'effetto che il *fa* produce verso il *mi.*

D. Come chiamiamo noi questi due *si*, uno abbassato e l'altro no?

R. Il *si* abbassato noi chiamiamo *si bemolle*, e l'altro *si naturale* o *si bequadro.*

* D. Che cosa induce nella scala l'uso del *si bemolle* invece del *si bequadro?*

R. Fa cambiar natura alla scala, cosicchè la proprietà di conchiudere il senso musicale dal *do* vien trasportata nel *fa*, il quale diventa nota principale, ossia prima della scala,

e quindi il *sol* seconda, il *la* terza, il *si bemolle* quarta e via via.

** D. Come chiamasi il complesso delle note componenti una scala, procedano esse effettivamente per iscala, oppure promiscuamente per seconda, terza, quarta o qualunque altro intervallo?

R. Chiamasi tuono.

** D. Come chiamasi la prima del tuono?

R. Tonica.

D. Come chiamasi il tuono che ha per tonica il *do?*

R. Tuono di *do*.

D. Come chiamasi il tuono che ha per tonica il *fa?*

R. Tuono di *fa*.

---

* D. Vi sono altri tuoni, oltre a quello di *do* e di *fa?*

R. Signor sì: perchè, come abbassando il *si*, settima del tuono di *do*, si è prodotto il tuono di *fa;* così, abbassando il *mi*, settima del tuono di *fa*, si produce il tuono di *si bemolle*, e in maniera analoga molti altri tuoni.

D. Così adoperando il bemolle non si restringe più ad essere applicato al solo *si?*

R. Signor no: anzi tutte le note possono essere bemollate.

* D. Quando una nota è già bemollata, e ancora si ha bisogno di abbassarla, come s'indica questo ulteriore abbassamento?

R. Col doppio bemolle.

** D. Com'è fatto il doppio bemolle?

R. Come due *b* uno accosto all'altro.

(Facciasi scrivere il doppio bemolle, od indicare nella musica scritta).

** D. Ditemi l'ordine con cui nascono i bemolli, e doppi bemolli, ossia ditemi la parola de' bemolli e doppibemolli.

R. Similaresoldofà.

** D. Qual regola c'è per conoscere i tuoni che portano bemolli o doppibemolli?

R. Questa, che l'ultimo bemolle o doppiobemolle, secondo l'ordine della loro generazione, è sempre sulla quarta del tuono.

Digitized by Google

** D. Non c'è un'altra regola più semplice?

R. Signor sì: ed è che il penultimo bemolle è sempre egli stesso sulla tonica, di maniera che penultimo bemolle e tonica sono la stessa cosa.

** D. Il tuono che porta un solo bemolle non ha il penultimo: come si fa dunque a riconoscerlo con questa regola?

R. Bisogna attenersi alla prima regola, ovvero senza più ricordarsi che con un solo bemolle si ha il tuono di *fa*.

(Si proponga un numero qualunque di bemolli, e si domandi qual tuono ne derivi, e ciò col procedimento che qui si dà per esempio:

** D. Con quattro bemolli che tuono è?

(Lo scolare dee contar sulle dita e ad un tempo dire fra sè le quattro prime sillabe della parola, cioè: *si*, *mi*, *la*, *re*. La penultima di esse è *la*: dunque

R. È il tuono di *la bemolle*.

(Si proponga un tuono qualunque de' bemollati, e si domandi quanti bemolli egli porti, e ciò col procedimento, che qui si dà per esempio:

D. Il tuono di *mi bemolle* quanti bemolli porta?

(Lo scolare dirà fra sè la parola dei bemolli sino a *mi*, cioè *si*, *mi*, contandone sulle dita le sillabe; troverà che ne ha detto due, al qual numero aggiungendo uno, avrà tre, e quindi

R. Il tuono di *mi bemolle* porta tre bemolli.

** D. Quanti bemolli porta il tuono di *fa*?

R. Un solo, che è al *si*.

D. Le seconde sono esse tutte eguali?

R. Signor no: ve n'ha delle grandi e delle piccole.

D. Come chiamansi le grandi e come le piccole?

R. Le grandi chiamansi maggiori e le piccole minori.

** D. Quali sono le seconde maggiori e quali le minori?

R. Le seconde minori sono due, cioè *mi-fa* e *si-do*: tutte le altre sono maggiori.

D. Gli altri intervalli sono anch'essi grandi e piccoli come le seconde?

R. Signor sì: tutti possono esser grandi e piccoli; cioè maggiori e minori, tranne l'ottava.

** D. Qual regola c'è per conoscere se una terza od una quarta sia maggiore o minore?

R. Bisogna osservare se c'entra il *mi-fa* o il *si-do*: se c'entra, la terza o la quarta è minore, altrimenti è maggiore.

(Si facciano interrogazioni su varii intervalli di terza e di quarta, presi nella scala naturale di *do* secondo la seguente formola:

D. Che intervallo è *fa-la?*

(Lo scolare dee dire fra sè: *fa-la* è una terza; *fa-sol-la*: non c'entra nè *mi-fa*, nè *si-do*: dunque *fa-la* è una

R. Terza maggiore.

* D. La regola che abbiamo per conoscere la grandezza delle terze e delle quarte non serve anche per conoscere quella delle quinte, seste e settime?

R. Signor no: per le quinte, seste e settime c'è un'altra regola.

* D. Perchè?

R. Perchè, facendo una scala di più di quattro note, o il *mi-fa* o il *si-do*, s'incontra sempre, oppure s'incontrano tutte e due queste seconde minori.

** D. Dite la regola per le quinte, seste e settime.

R. Bisogna osservare se c'entra il solo *mi-fa* o il solo *si-do*, oppure se c'entrano amendue queste seconde minori: se ce n'entra una sola, l'intervallo è maggiore; se c'entrano tutte e due, è minore.

(Si facciano interrogazioni su varii intervalli di quinta, di sesta, di settima, presi nella scala naturale di *do*, secondo la seguente formola:

D. Che intervallo è *re-si?*

(Lo scolare dee dire fra sè: *re-si* è una sesta; *re-mi-fa-sol-la-si*; c'entra il solo *mi-fa*: dunque *re-si* è una

R. Sesta maggiore.

** D. L'ottava può ella chiamarsi maggiore o minore?

R. Signor no: perchè non v'ha un'ottava più grande o più piccola di un'altra, ma bensì tutte le ottave sono eguali.

D. Perchè tutte le ottave sono eguali?

R. Perchè tutte contengono le due seconde minori *mi-fa* e *si-do*.

** D. Se l'ottava non può chiamarsi maggiore o minore, come si suol chiamarla?

R. Giusta.

** D. Che cosa significa modulare, o far modulazione?

R. Significa passare da un tuono ad un altro.

** D. Che è ciò che dicesi terzina?

R. È un gruppo di tre note, avente il valore di due.

** D. Allo stesso modo della terzina non havvi la *duina*, la *quartina*, la *quintina* ed altre simili?

R. Signor sì: quando due o quattro note ne valgono tre, cinque ne valgono tre o quattro, sei ne valgono quattro, e via discorrendo.

** D. Come si distinguono nella musica scritta le duine, terzine, sestine?

R. Dal numero sovrapposto a tali gruppi, il quale è un 2 per le duine, un 3 per le terzine, ecc.; i quali numeri tuttavia, quando d'altra parte è manifesta la natura del passo, bene spesso si tralasciano.

* D. Come si eseguiscono le duine, le terzine, ecc.?

R. Si eseguiscono accrescendo o scemando ad ognuna delle loro note tanto di valore normale, che senza cessare di esser fra loro eguali in durata, nel loro complesso durino quanto le note di cui stanno in vece.

** D. Com'è fatto il diesis?

R. Con due lineette verticali, attraversate da due altre più grosse e corte orizzontalmente.

(Facciasi scrivere il diesis, od indicare sulla musica scritta).

* D. Per qual fine si usa il diesis?

R. Per indicare che una nota si dee innalzare, all'opposto del bemolle, il quale indica che una nota deesi abbassare.

* D. Se il diesis ha un uffizio opposto a quello del bemolle, che cosa ne conseguita?

R. Ne conseguita, procedendo in maniera inversa a quella detta a proposito de' bemolli, una nuova serie di tuoni diesati eguale e analoga a quella de' tuoni bemollati.

* D. Havvi anco il doppiodiesis, com'eravi il doppiobemolle?

R. Signor sì: per alzare davvantaggio una nota diesata ci vuole il doppiodiesis.

** D. Com'è fatto il doppiodiesis?

R. Con due lineette, giacenti obliquamente e incrociate,

Digitized by Google

oppure con una crocetta portante un punto in ognuno dei quattro suoi angoli.

(Facciasi scrivere il doppiodiesis, oppure indicare nella musica scritta).

** D. Qual è dunque l'ordine con cui sono generati i diesis e i doppidiesis, ossia ditemi la parola de' diesis?

R. La parola de' diesis è l'inversa di quella dei bemolli: quella era *similaresoldofà*, questa è *fadosolrelamisi*.

** D. Qual regola c'è per conoscere i tuoni che portano diesis o doppidiesis?

R. Questa, che l'ultimo diesis o doppiodiesis, secondo l'ordine della loro generazione, è sempre sulla settima del tuono; di maniera che settima del tuono e ultimo diesis sono la stessa cosa.

(Si proponga un numero qualunque di diesis, e si domandi qual tuono ne derivi, e ciò col procedimento che qui si dà per esempio:

D. Con tre diesis che tuono è?

(Lo scolare dee contare sulle dita sino a tre, e ad un tempo dire fra sè le prime tre sillabe della parola, cioè *fa*, *do*, *sol*. Di tre diesis l'ultimo è *sol*: dunque *sol* è settima del tuono. Ma subito dopo *sol*, per scala viene *la*, che è ottava, o prima che vogliam dire: dunque

R. Con tre diesis è il tuono di *la*.

(Si proponga un tuono qualunque de' diesati, e si domandi quanti diesis egli porti; e ciò col procedimento che qui si dà per esempio:

D. Il tuono di *si* quanti diesis porta?

(Lo scolare dirà fra sè: immediatamente prima del *si* per iscala c'è il *la*. Questo *la* è settima: dunque è l'ultimo diesis. — *Fa*, *do*, *sol*, *re*, *la* (contando sulle dita) son cinque sillabe: dunque

R. Il tuono di *si* porta cinque diesis.

** D. Come si fa a distinguere se un tuono debba portar bemolli o diesis?

R. Già s'intende che se la tonica ella stessa è bemollata, il tuono dee portar bemolli, se diesata, diesis; le toniche naturali poi tutte portano diesis, salvo il *do* che si sa non portar niente, e il *fa* che porta un bemolle.

** D. Che è il *semituono diatonico?*

R. È la misura della distanza che corre fra due note che fanno seconda minore, come fra *mi* e *fa*, fra *si* e *do*.

**D. Che è il *semituono cromatico?*

R. È la misura della distanza che corre fra una nota e la stessa modificata da un bemolle o da un diesis, come fra *do* e *do diesis*, fra *la* e *la bemolle.*

**D. Come si distingue il semituono diatonico dal semituono cromatico?

R. Da ciò, che il semituono diatonico ha sempre luogo fra due note di nome diverso, e il cromatico fra due note dello stesso nome.

**D. I due semituoni, diatonico e cromatico, sono essi uguali?

R. Signor no: il semituono cromatico è più grande che il semituono diatonico.

**D. Che cosa significa la parola *tuono*, considerata come misura degli intervalli?

R. Significa la riunione dei due semituoni, diatonico e cromatico.

*D. Datemi un esempio di questa riunione.

R. Riunendo insieme, verbigrazia, *do-do diesis*, semituono cromatico, e *do diesis-re*, semituono diatonico, si viene a formare *do-re*, che è appunto il tuono.

*D. Qual è l'intervallo misurato dal tuono?

R. La seconda maggiore.

---

*D. Che cosa vuol dire *scala diatonica?*

R. Vuol dire scala, che si può misurare tutta con tuoni e semituoni diatonici.

*D. Qual è la scala che dicesi *cromatica?*

R. Dicesi cromatica una scala composta tutta di semituoni ora cromatici, ora diatonici, come, per esempio, *do*, *do diesis*, *re*, *re diesis*, *mi*, *fa*, ecc., oppure *do*, *re bemolle*, *re*, *mi bemolle*, *mi*, ecc.

**D. Quanti e quali sono gli *accidenti?*

R. Tre, cioè il bemolle ed il diesis, i quali possono essere semplici e doppi, ed il bequadro.

Digitized by Google

** D. Che cosa è il *bemolle?*

R. È un segno posto davanti ad una nota, il quale indica che l'intonazione di essa nota deesi abbassare di un semituono cromatico.

(Si faccia scrivere il bemolle, o indicare sulla musica scritta).

** D. Che cos'è il *doppio bemolle?*

R. È un segno posto davanti ad una nota, il quale indica che l'intonazione di essa nota deesi abbassare di due semituoni cromatici.

(Si faccia come si è detto pel bemolle).

** D. Che cos'è il *diesis?*

R. È un segno posto davanti ad una nota, il quale indica che l'intonazione di essa nota deesi innalzare di un semituono cromatico.

(Si faccia come sopra).

** D. Che cos'è il *doppiodiesis?*

R. È un segno posto davanti ad una nota, il quale indica che l'intonazione di essa nota deesi innalzare di due semituoni cromatici.

(Si faccia come sopra).

** D. Che cos'è il *bequadro?*

R. È un segno posto davanti ad una nota, il quale distrugge l'effetto degli altri accidenti; cioè abbassa di uno o di due semituoni cromatici la nota che prima aveva il diesis o il doppiodiesis, e innalza di altrettanto la nota che prima aveva il bemolle o il doppiobemolle.

(Si faccia come sopra).

** D. Perchè il bemolle, il diesis, il bequadro si chiamano accidenti?

R. Perchè v'ha due maniere di usarli, l'una stabile e l'altra accidentale.

** D. Qual è la maniera stabile?

R. È quella in cui gli accidenti si scrivono in principio del pezzo di musica, ed allora è convenuto che essi esercitino la loro azione stabilmente per tutto il pezzo.

** D. Qual è la maniera accidentale?

R. È quella in cui gli accidenti si scrivono lunghesso il pezzo di musica, là dove sopravviene un momentaneo bisogno, ed allora non estendono il loro effetto oltre la mi-

sura in cui si trovano. Ed è da questa maniera accidentale di usarli che loro è venuto il nome di *accidenti*.

** D. Quali sono quelli che diconsi *accidenti in chiave*?

R. Sono quelli che si pongono vicino alla chiave, e che esercitano la loro azione stabilmente per tutto il pezzo.

** D. Havvi egli un caso in cui l'accidente, posto nel corso del pezzo di musica, estenda il suo effetto oltre la misura in cui egli si trova?

R. Sì: quando la nota, che porta l'accidente, trovasi in contatto immediato con un'altra nota unisona nella misura seguente; allora l'effetto dell'accidente si estende alla nota od alle note unisone, che per avventura trovansi nelle misure seguenti, finchè il contatto immediato non è rotto da alcuna nota non unisona.

** D. Qual è il ritornello alla francese?

R. È quello in cui il passo da ripetersi termina prima di una maniera e poi di un'altra; e questa diversa terminazione viene distinta con le parole 1ª *volta* e 2ª *volta*.

D. Si può egli ingrandire od impicciolire un intervallo?

R. Signor sì: mediante gli accidenti.

* D. Come si fa per ingrandire un intervallo?

R. Bisogna far sì che le due note dell'intervallo si allontanino l'una dall'altra; il che si ottiene o coll'alzarne, mediante un accidente, la nota superiore o coll'abbassarne la nota inferiore.

* D. Come si fa per impicciolire un intervallo?

R. Bisogna far sì che le due note dell'intervallo si avvicinino l'una all'altra; il che si ottiene coll'abbassarne, mediante un accidente, la nota superiore, o coll'alzarne la nota inferiore.

** D. Se un intervallo minore viene ingrandito di un semituono cromatico, come diventa?

R. Diventa maggiore.

Digitized by Google

** D. *La-fa* che intervallo è?

R. Sesta minore.

** D. Fatela diventar sesta maggiore.

R. Alzerò la nota superiore, cioè il *fa*, col diesis, e ne verrà *la-fa diesis*, sesta maggiore; oppure abbasserò la nota inferiore, cioè il *la*, col bemolle, e ne verrà *la bemolle-fa*, parimenti sesta maggiore.

** D. Se un intervallo maggiore viene impicciolito di un semituono cromatico, come diventa?

R. Diventa minore.

** D. *Do-mi* che intervallo è?

R. Terza maggiore.

** D. Fatela diventar terza minore.

R. Abbasserò la nota superiore, cioè il *mi*, col bemolle, e ne verrà *do-mi bemolle*, terza minore; oppure alzerò la nota inferiore, cioè il *do*, col diesis, e ne verrà *do diesis-mi*, parimenti terza minore.

(Si facciano interrogazioni analoghe sopra altri intervalli di seconda, terza, quarta, quinta, sesta e settima maggiori e minori, presi dalla scala di *do*).

** D. *Do-re bemolle* che intervallo è?

(Lo scolare dee così ragionare fra sè: *do-re* è una seconda maggiore; il *re*, essendo abbassato col bemolle, si avvicina al *do;* perciò l'intervallo diventa più piccolo. Dunque *do-re bemolle* è una

R. Seconda minore.

** D. *Do diesis-re* che intervallo è?

(Lo scolare dee così ragionare fra sè: *do-re* è una seconda maggiore; il *do*, essendo alzato col diesis, si avvicina al *re*: perciò l'intervallo diventa più piccolo. Dunque *do diesis-re* è una

R. Seconda minore.

(Si facciano interrogazioni analoghe, proponendo intervalli di seconda, terza, quarta, quinta, sesta e settima maggiori e minori, aventi un accidente ad una delle due note).

** D. Alzando od abbassando amendue le note di un intervallo con lo stesso accidente, come diventa l'intervallo?

R. L'intervallo resta il medesimo: non si muta.

** D. *Fa-la* che intervallo è?

R. Terza maggiore.

** D. *Fa diesis-la diesis* che intervallo è?

R. Terza maggiore.

** D. *Fa bemolle-la bemolle* che intervallo è?

R. Terza maggiore.

** D. Che è la quarta maggiore di *do*?

(Lo scolare dee così ragionare fra sè: la quarta di *do* è *fa*: ma *do-fa* è quarta minore: bisogna dunque allontanare il *fa* dal *do*, alzandolo col diesis: dunque

R. La quarta maggiore di *do* è *fa diesis*.

(Si propongano altri intervalli maggiori e minori a trovare, e l'alunno li troverà, mediante la precedente formola di ragionamento).

---

* D. Quali sono le note che diconsi *alterate*, ovvero, che cosa sono le *alterazioni*?

R. Diconsi *note alterate* o *alterazioni* quelle note che portano un accidente incompatibile col tuono o modo in cui si è, senza che ciò non ostante producano un altro tuono od un altro modo.

* D. Come si fa a distinguere se un accidente produca una vera modulazione, o serva solo ad alterare una nota?

R. Per avere a tal riguardo una regola certa, converrebbe esser iniziati nella scienza dell'armonia.

* D. Dunque voi che non siete iniziato nella scienza dell'armonia, non sapreste distinguere una modulazione da una semplice alterazione?

R. Si può talvolta riconoscere un'alterazione da tre dati.

* D. Qual è il primo dato con cui si può riconoscere un'alterazione?

R. Che le note alterate sono quasi sempre astrette a passare alla nota loro più vicina.

* D. Qual è il secondo dato?

R. Che, dopo la nota alterata, continua il tuono o modo che c'era prima.

* D. Qual è il terzo dato?

R. Che, a non voler considerare come alterate certe note, le modulazioni riescirebbero fra loro lontane e disparate.

** D. Come è fatta la *corona* o *punto coronato*?

Digitized by Google

R. È un punto sormontato da un semicircolo.

(Facciasi scrivere il punto coronato, oppure si esiga che venga indicato sopra un pezzo di musica già scritto).

** D. Che cosa indica la corona?

R. Indica che la nota, o la pausa che la porta, dee farsi indefinitamente più lunga di quel che vorrebbe il suo valore, e ad un tempo sia sospesa la battuta.

---

* D. In ordine alla quantità de'momenti che compongono un tempo, quante specie di tempi vi sono?

R. Due specie, cioè il *tempo binario*, composto di due momenti, ed il *tempo ternario*, composto di tre momenti.

* D. In ordine al numero de'tempi onde sono composte, quante specie di misure vi sono?

R. Tre, cioè *misura a due, a tre ed a quattro tempi.*

* D. Se nelle misure si riguarda non solo il numero dei tempi che le compongono, ma ancora le qualità di essi tempi, quante specie di misure vi sono?

R. Sei, cioè misura a due, a tre, a quattro tempi binari, e misura a due, a tre, a quattro tempi ternari.

* D. Quali sono i momenti forti e deboli ne'tempi, e quali i tempi forti e deboli nelle misure?

R. Sì, i momenti come i tempi, quando procedono di due in due, il primo è forte, il secondo è debole; quando procedono di tre in tre, il primo è forte, l'ultimo è debole, e quel di mezzo può esser forte o debole.

** D. Che cosa è d'uopo osservare per sapere come deesi battere una data specie di misura?

R. Bisogna osservare: 1° se il movimento sia lento o veloce; 2° se la misura sia a due, o a tre, od a quattro tempi: 3° se questi tempi siano binari o ternari.

* D. Qual differenza induce nel batter la misura il movimento?

R. Questa, che se il movimento è lento, bisogna segnare colla battuta i tempi e i momenti che li compongono; se è veloce si segnano i soli tempi.

Digitized by Google

* D. Come si batte una misura qualunque a tempi binari in un movimento lento?

R. Con due movimenti di mano ad ogni tempo, il primo battendo, e il secondo alzando.

* D. Come si batte una misura qualunque a tempi ternari in un movimento lento?

R. Con tre movimenti di mano ad ogni tempo, il primo battendo, il secondo col chiuder la mano, il terzo col riaprirla ed alzarla.

* D. Battete la misura *tre per quattro* in un movimento lento.

(Lo scolare dovrà riflettere che la misura $\frac{3}{4}$ si compone di tempi binari; epperciò batterà ed alzerà la mano tre volte).

(Facciansi interrogazioni analoghe a quest'ultima per qualsivoglia altra specie di misure usate).

** D. Come si batte una misura a due tempi (binari o ternari che siano) in un movimento veloce?

R. Con due movimenti di mano: battendo nel primo tempo ed alzando nel secondo.

** D. Come si batte una misura a tre tempi qualunque in un movimento veloce?

R. Con tre movimenti di mano: i primi due in battere ed il terzo in levare.

** D. Come si batte una misura a quattro tempi qualunque in un movimento veloce?

R. Con quattro movimenti di mano: i primi due in battere e gli altri due in levare.

** D. Battete la misura *tre per quattro* in un movimento veloce.

(Lo scolare rifletterà che la misura $\frac{3}{4}$ è a tre tempi; epperciò farà due movimenti in battere ed uno in levare).

(Facciansi interrogazioni analoghe a quest'ultima per qualsivoglia altra delle misure usate).

** D. Che cosa significa la parola *tuono*, considerata altrimenti che come misura degl'intervalli?

R. Significa il grado di elevazione in cui ha sede una tonica, e conseguentemente tutte le note di un tuono: onde dicesi tuono di *do*, di *re*, di *fa*, ecc., per indicare il com-

plesso de'suoni formanti una scala, che ha per nota principale, ossia per tonica, il *do*, o il *re*, o il *fa*.

* D. In che cosa si rassomigliano i tuoni tra loro?

R. In ciò che tutti hanno la stessa forma.

* D. In che cosa differiscono?

R. Differiscono nel solfeggio e nel grado di elevazione.

* D. Come differiscono nel solfeggio?

R. Differiscono in ciò che, solfeggiando, le note cambiano nome da un tuono all'altro.

* D. Come differiscono nell'elevazione?

R. Differiscono in ciò, che sia nel solfeggio, come in tutte le altre maniere di eseguir la musica, i tuoni sono sempre l'uno più o meno elevato od abbassato dell'altro.

* D. Quanti sono i tuoni?

R. I tuoni possono essere infiniti, perchè qualunque nota naturale, o con diesis o bemolle semplice, doppio, triplo, quadruplo, ecc. all'infinito, può esser presa per tonica.

* D. Dunque nell'uso i tuoni sono innumerevoli?

R. Signor no; nell'uso si restringono per lo più a quelli che non inducono oltre a sei o sette diesis o bemolli semplici in chiave.

** D. Il tuono ha egli un solo modo di esistere o ne ha diversi?

R. Ha due modi d'esistere, dei quali uno dicesi *modo maggiore* e l'altro *modo minore*.

* D. Ditemi la formola del modo maggiore.

R. Nel tuono di modo maggiore tutti i suoni che lo compongono debbono formare col principale, ossia colla tonica, un intervallo maggiore, salvo il quarto che dee formare una quarta minore, e l'ottavo che dee formare un'ottava giusta.

* D. Fra quali gradi della scala di modo maggiore trovansi i due semitoni?

R. Fra il terzo ed il quarto, e fra il settimo e l'ottavo.

(Si proponga una nota qualunque per tonica, e s'inviti lo scolare a costruire una scala di modo maggiore, partendo da quella).

* D. Ditemi la formola del modo minore.

R. Nel tuono di modo minore la seconda, la quinta e la settima formano colla prima, ossia colla tonica, una seconda, una quinta ed una settima maggiori; la terza, la quarta e la

sesta formano con essa tonica una terza, una quarta ed una sesta minori.

* D. Fra quali gradi della scala trovansi nel tuono di modo minore i semituoni?

R. Fra il secondo e il terzo, fra il quinto e il sesto, e fra il settimo e l'ottavo.

** D. Qual intervallo corre tra la sesta e la settima del modo minore?

R. L'intervallo di seconda eccedente.

** D. Per qual ragione nel modo minore si fa talvolta maggiore la sesta che dovrebb'esser minore, e minore la settima che dovrebb'essere maggiore?

R. Per evitare la seconda eccedente che avverrebbe fra quelle due note, quando si succedono l'una all'altra.

(Si proponga una nota qualunque per tonica, e s'inviti lo scolare a costruire una scala di modo minore, partendo da quella).

* D. Qual differenza passa tra i due modi?

R. Che il modo maggiore ha la terza e la sesta maggiori, le quali sono minori nel modo minore. In tutto il rimanente si rassomigliano.

* D. Donde è derivata ai modi questa denominazione di maggiore e minore?

R. Da ciò appunto che la terza e la sesta sono maggiori nell'uno e minori nell'altro.

** D. Qual è l'intervallo che dicesi *eccedente*?

R. È un intervallo per un semituono cromatico più grande che maggiore o giusto.

** D. *Do-sol* che intervallo è?

R. Quinta maggiore.

** D. Fatela diventar eccedente.

R. Alzerò il *sol*, e ne verrà *do-sol diesis*, quinta *eccedente*; oppure abbasserò il *do*, e mi verrà *do bemolle-sol*, quinta eccedente.

(Si facciano interrogazioni analoghe per altri intervalli maggiori e giusti, da convertire in eccedenti).

** D. *Do-la diesis* che intervallo è?

Digitized by Google

(Lo scolare dee così ragionare fra sè: *Do-la* è una sesta maggiore; il *la*, essendo alzato col diesis, si allontana dal *do*, perciò l'intervallo s'ingrandisce; dunque *do-la diesis* è una

R. Sesta eccedente.

** D. Che è l'intervallo *diminuito?*

R. È un intervallo per un semituono più piccolo che minore e giusto.

** D. *La-sol* che intervallo è?

R. Settima minore.

** D. Fatela diventar diminuita.

R. Abbasserò il *sol*, e mi verrà *la-sol bemolle*, settima diminuita; oppure alzerò il *la*, e mi verrà *la diesis-sol*, settima diminuita.

(Si facciano interrogazioni analoghe per altri intervalli minori o giusti da convertire in diminuiti).

** D. *Re-sol bemolle* che intervallo è?

(Lo scolare dee così ragionare fra sè: *Re-sol* è una quarta minore; il *sol* essendo abbassato col bemolle, si avvicina al *re*: perciò l'intervallo s'impicciolisce. Dunque *re-sol bemolle* è una

R. Quarta diminuita.

** D. La prima e l'ottava possono essere eccedenti e diminuite?

R. Eccedenti sì: ma diminuita non può essere che l'ottava, perchè la prima giusta, essendo pari all'unisono, non si può impicciolire.

(Si propongano due note qualunque, e si domandi qual intervallo ne risulti.
Si proponga una nota qualunque, e si domandi qual sia la nota che forma con quella un intervallo qualunque).

** D. Quand'è che due tuoni di diverso modo diconsi *somiglianti*?

R. Quando essi, secondo la nostra maniera di notarli, portano in chiave gli stessi accidenti: così *do* maggiore e *la* minore diconsi somiglianti, perchè nè l'uno nè l'altro non portano accidenti di sorta.

** D. Dove trovasi la tonica del modo minore, rispettivamente a quella del modo maggiore somigliante?

Digitized by Google

R. Una terza minore sotto a quella del modo maggiore.

(Si propongano tuoni di modo maggiore a trovarne il minore somigliante; e tuoni di modo minore a trovarne il maggiore somigliante).

* D. Che è ciò che primieramente deesi osservare per distinguere in quale de' due tuoni somiglianti siasi?

R. Deesi osservare in tutte le parti del pezzo di musica qual sia l'ultima nota: che se nell'una o nell'altra parte si trova la tonica del modo minore, è segno che in questo tuono è tessuto il pezzo.

* D. Che cosa deesi osservare in secondo luogo?

R. Che, qualora si trovi la settima del modo minore che non va alla sesta, e sia minore, ivi si può esser certi che si è, non nel modo minore, ma nel modo maggiore somigliante.

* D. Che cosa osserverete per ultimo?

R. Il carattere del pezzo, il quale coll'essere allegro o triste dice abbastanza in quale de' due tuoni siasi.

** D. Dato un numero qualunque di accidenti, come si fa a conoscere in qual tuono di modo minore siasi?

R. Si cerca il tuono di modo maggiore indicato da quegli accidenti, poi si discende di una terza minore, ed ivi trovasi il tuono ricercato.

** D. Con due diesis qual tuono di modo minore si ha?

(Lo scolare cercherà: 1° il tuono di modo maggiore che porta due diesis, che è *re;* 2° il suo somigliante, una terza minore sotto, e troverà essere

R. Il tuono di *si* minore.

(Si proponga qualunque altro numero di accidenti, e si domandi qual tuono di modo minore ne derivi).

** D. Dato un tuono di modo minore, come si fa a conoscere quanti e quali accidenti ei debba portare?

R. Si cercano gli accidenti del suo somigliante maggiore i quali servono egualmente pel tuono proposto.

** D. Quanti e quali accidenti ci vogliono pel tuono di *sol* minore?

(Lo scolare cercherà: 1° una terza minore sopra a *sol*, il suo somigliante maggiore, che è *si bemolle;* 2° gli accidenti che vuole il tuono di *si bemolle* maggiore, i quali, secondo le regole precedentemente date, sono

R. Due bemolli.

(Si proponga un tuono qualunque di modo minore, e si domandi quanti e quali accidenti ei richiede).

Digitized by Google

** D. Ditemi tutte le figure di note in uso presso di noi.

R. *Quadra*, *tonda*, *bianca*, *nera*, *croma*, *bicroma*, *tricroma*, *quattricroma*, e *quinticroma*.

** D. Dichiaratemi il valore relativo di tutte queste figure.

R. Valgono ognuna sempre la metà della sua precedente, cioè: la tonda vale la metà della quadra; la bianca, la metà della tonda: la nera, la metà della bianca e così via via le altre.

** D. Ditemi il nome generalmente usato di tutte le figure delle note.

R. *Breve*, *semibreve*, *minima*, *semiminima*, *croma*, *semicroma*, *biscroma*, *semibiscroma*.

** D. Ditemi tutte le figure di pausa in uso presso di noi.

R. Pausa di *quadra*, di *tonda*, di *bianca*, di *nera*, di *croma*, di *bicroma*, di *tricroma*, di *quattricroma* e di *quinticroma*.

** D. Dichiaratemi il valore relativo di tutte queste pause.

R. Valgono, come si è detto delle note, ognuna sempre la metà della sua precedente.

** D. Ditemi il nome generalmente usato delle figure delle pause.

R. Pausa di *breve*, di *una battuta*, di *mezza battuta*, *quarto*, *ottavo*, *sedicesimo o respiro*, *trentaduesimo*, *sessantaquattresimo*.

** D. Com'è fatta la quadra?

R. Con quattro piccole linee disposte a modo di quadrato.

(Si faccia scrivere la quadra od indicare sulla musica scritta, e lo stesso si atichi rispetto alle altre menzionate figure, se si argomenta che ciò debba tornar utile all'alunno).

** D. Com'è fatta la pausa di quadra?

R. Come un grosso tratto verticale che si estende da una linea della rigata alla sua vicina.

** D. Com'è fatta la tonda?

R. Come un zero senza gamba.

** D. Com'è fatta la pausa di tonda?

R. Come un grosso tratto orizzontale posto al di sotto di una linea della rigata.

** D. Qual differenza corre tra la pausa di tonda e la pausa di bianca?

R. Che la pausa di tonda è posta al di sotto di una linea e quella di bianca al di sopra.

(Qualora si creda utile per l'alunno, si domandi come siano fatte le altre pause, e si facciano scrivere od indicare sulla musica scritta).

D. Qual fu la prima figura di note inventata?

R. La quadra.

D. Perchè la quadra fu chiamata *breve* dal suo inventore?

R. Perchè insieme con essa se n'era inventata un'altra, oggi fuori d'uso, che per contrapposto fu chiamata *lunga*, ed era fatta come la quadra, ma con la gamba.

D. Qual valore fu assegnato in origine alla quadra ossia breve, ed alla lunga?

R. Alla breve fu assegnato il valore di un tempo, alla lunga quello di una misura.

D. Perchè non s'usa più la lunga?

R. Perchè di poi il valore di un tempo fu assegnato alla tonda, poi alla bianca, e poi alla nera, ed anche ad altre figure minori; sicchè la lunga, come quella che durerebbe più che una qualunque delle misure usate, è divenuta inutile.

D. Quante tonde vale la quadra?

R. Due.

D. Anticamente la quadra valeva, come adesso, due tonde?

R. Signor no: anticamente ne valeva or due, or tre.

D. Come si faceva per indicare se ne valeva due o tre?

R. Si scriveva in principio della rigata un semicircolo, quando la quadra dovea valer due tonde, ed un circolo intero, quando dovea valerne tre.

D. Come si chiamavano questo circolo e semicircolo?

R. Segni del tempo.

D. Perchè il circolo e il semicircolo chiamavansi segni del tempo?

R. Perchè erano i segni che determinavano il valore della quadra, la quale allora rappresentava la durata di un tempo.

D. Non eravi una denominazione speciale pel circolo e semicircolo, che distinguesse l'uno dall'altro?

R. Signor sì: il circolo chiamavasi segno del *tempo perfetto*, e il semicircolo del *tempo imperfetto*.

Digitized by Google

D. Dove avevano la loro ragione queste denominazioni?

R. In ciò, che gli Antichi erano assai preoccupati da una certa idea di perfezione ch'essi attribuivano al numero *tre*; e poichè il circolo indicava che la quadra dovesse valere tre tonde, perciò fu detto segno del tempo perfetto, e per la ragione contraria fu detto segno del tempo imperfetto il semicircolo.

PER GLI ALUNNI

DELLA

SEZIONE TERZA

* D. Che cos'è il ritmo?

R. È la regolarità con cui si riproducono gli accenti, i tempi e le misure.

** D. Come segnasi la qualità della misura?

R. Con due numeri, l'uno sottoposto all'altro, a guisa di frazione, collocati nella rigata, in principio del pezzo di musica, dopo la chiave e i suoi accidenti.

** D. Di questi numeri qual è l'inferiore?

R. L'inferiore è sempre l'1, o il 2, o il 4, o l'8, o il 16.

** D. Che cosa indicano ognuno di questi numeri?

R. Una figura di note, cioè l'1 indica la tonda; il 2 la metà della tonda, ossia la bianca; il 4 la quarta parte della tonda, ossia la nera; l'8 l'ottava parte della tonda, ossia la croma, il 16 la sedicesima parte della tonda ossia la bicroma.

** D. Qual è il numero superiore?

R. Il 2, il 3, il 4, o questi medesimi numeri moltiplicati per 3; cioè il 6, il 9, il 12.

** D. Che cosa indicano questi numeri?

R. Indicano quante note della figura indicata dal numero inferiore si richieggano per comporre quella data specie di misura.

** D. Che cosa vuol dire, per esempio, 6 e 8?

R. Vuol dire che ogni misura del pezzo segnato con questi numeri dee constare di sei ottavi di tonda, cioè di sei crome.

Digitized by Google

(Si domandi, se credesi a proposito, che cosa significhi $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{9}{8}$ ecc.).

** D. Con qual nome soglionsi comunemente designar le misure?

R. Col nome de' numeri scritti, unito alla parola *tempo;* di maniera che, verbigrazia, una misura indicata coi numeri 2 e 4 chiamasi *tempo due-quattro*, o *tempo due per quattro*; una misura indicata coi numeri 9 ed 8 chiamasi *tempo nove-otto*, o *tempo nove per otto.*

* D. Oltre alla quantità delle figure indicate dal numero inferiore, che cosa indica il numero superiore?

R. Indica se la misura sia a due, a tre od a quattro tempi binari o ternari.

* D. Come si conosce l'anzidetta qualità della misura dal numero superiore?

R. Si conosce da ciò che il 2 ed il 6 indicano la misura a due tempi, il 3 ed il 9 la misura a tre tempi, il 4 e il 12 la misura a quattro tempi.

* D. Perchè una stessa specie, come per esempio la misura a due tempi, si segna con due numeri diversi, quali sono il 2 ed il 6? Non bastava adoprar sempre il 2 o sempre il 6?

R. Signor no: perchè col 2 si vuole indicare che la misura è a due tempi *binari*, e col 6 (che significa tre volte 2) vuolsi bensì indicare eziandio una misura a due tempi, ma a tempi *ternari.*

* D. Avviene anche lo stesso in riguardo al 3 e 9 per la misura a tre tempi, e al 4 e 12 per la misura a quattro tempi?

R. Signor sì: il 3 ed il 4 indicano una misura a tre ed a quattro tempi *binari*, e il 9 e il 12 (che significano tre volte 3 e tre volte quattro) indicano una misura egualmente a tre od a quattro tempi, ma tempi *ternari.*

* D. Quale specie di misura sarebbe dunque quella che ha il 6 per numero superiore?

R. Una misura a due tempi ternari.

(Si facciano interrogazioni analoghe per le misure, il cui numero superiore è il 2, il 3, il 4, il 9, il 12).

* D. Donde proviene che dicesi *tempo* invece di *misura?*

R. Proviene da ciò che anticamente il segno che deter-

minava il valore della quadra, era detto *segno del tempo*. Di poi avvenne che la quadra non rappresentava più, come in origine, la durata di un tempo, ma bensì di una misura. Ciò nullameno il segno del valore della quadra continuò sempre a dirsi *segno del tempo* o più brevemente *il tempo;* onde è venuto che anche i segni indicanti le varie altre specie di misura fossero e siano chiamati, benchè impropriamente, *tempi*.

** D. La misura *quattro per quattro* non ha ella un suo nome particolare?

R. Signor sì; ella chiamasi dalla maggior parte *tempo ordinario*, e da alcuni *tempo perfetto*.

* D. Perchè chiamasi tempo ordinario?

R. Perchè è sempre stata ed è, sopra le altre specie di misure, di un uso frequentissimo.

* D. Perchè chiamasi anche tempo perfetto?

R. Questo nome ci viene dagli Antichi; ma invece di applicarlo, come essi, alla misura a tre tempi, noi, credendo più perfetta la misura a quattro tempi, a questa l'abbiamo applicato.

** D. Il tempo ordinario non ha egli una sua segnatura particolare?

R. Signor sì; egli è segnato col semicircolo degli Antichi.

(Si faccia scrivere questo segno, od indicare sulla musica scritta).

---

* D. La musica si è sempre scritta colle note, siccome facciamo noi?

R. Signor no: mille o più anni fa si scriveva con le lettere dell'alfabeto.

* D. A quale delle nostre note corrispondeva ognuna delle lettere dell'alfabeto?

R. L'A corrispondeva al nostro *la*, il B al *si*, il C al *do*, il D al *re*, l'E al *mi*, l'F al *fa*, e il G al *sol*.

D. Perchè gli Antichi stabilirono che l'A dovesse corrispondere al nostro *la* e non, come parrebbe più ovvio, al *do?*

R. Perchè quella che noi chiamiamo *la*, era la voce più bassa che gli uomini solessero intonare con forza abbastanza sensibile.

D. Come facevano gli Antichi, con le sole lettere dell'alfabeto, a scrivere le tante intonazioni che vi sono, dalle più gravi alle più acute?

R. Scrivevano le prime sette lettere maiuscole per le prime sette voci più basse, poi ripigliavano le stesse lettere minuscole per le altre sette; e in fine scrivevano ancora le stesse minuscole raddoppiate, cioè un doppio *a*, un doppio *b*, ecc., per le altre sette voci più acute; e così poteano avere una serie di oltre a venti intonazioni diatoniche, le quali bastavano per la musica di quei tempi.

D. Non fu egli ingrandito questo sistema di scrittura?

R. Signor no; prima dell'invenzione delle note non s'è ingrandito, salvo che si aggiunse una lettera per esprimere il *sol* gravissimo, cioè quello che è sotto l'A maiuscolo; e siccome il *sol* era rappresentato dal G, e il *g* già c'era e maiuscolo e minuscolo e doppio, perciò fu convenuto di scrivere il G dell'alfabeto greco, chiamato *gamma*.

D. Non c'è una qualche cosa che i Francesi anche adesso chiamano *gamma?*

R. Signor sì; egli è ciò che noi chiamiamo comunemente *scala*, e che chiamasi pur *gamma*, appunto perchè la gamma era la prima lettera della scala antica.

D. Perchè fu abbandonata la scrittura musicale per mezzo delle lettere dell'alfabeto?

R. Perchè essendo venuta la necessità di esprimere la durata delle voci, non si trovò modo di farlo colle lettere, epperciò furono inventate le note.

* D. Quando s'inventarono le note, furono anche inventati i loro nomi di *do*, *re*, *mi*, *fa*, ecc.?

R. Signor no; si continuò a chiamarle con *a*, *b*, *c*, come se fossero state lettere; anzi anco al presente i Tedeschi per dire *la*, *si*, *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, dicono *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*.

* D. Come facevasi per indicare che una nota dovea chiamarsi piuttosto *a* che *b* o *c* od altrimenti?

R. Mettevasi in capo ad ogni rigata, sulla prima linea, per esempio l' *a*, nel primo spazio il *b*, sulla seconda linea il *c*, e così di seguito negli altri spazii e sulle altre linee, per ordine le altre lettere; e s'intendeva che ogni nota, secondo la linea o lo spazio in cui trovavasi, dovesse

Digitized by Google

prendere il nome dalla lettera che nella stessa linea o spazio era scritta in principio della rigata.

* D. Era egli necessario scrivere così tutte le lettere in principio?

R. Non era necessario; e gli Antichi s'avvidero che, procedendo le lettere per ordine, bastava metterne una, perchè le altre si sottintendessero, e così fecero.

* D. Spiegatemi come una sola lettera sottintende tutte le altre.

R. Egli è chiaro da ciò, che, posto, verbigrazia l'*a* sulla prima linea, si sottintende che il *b* sia nel primo spazio, il *c* sulla seconda linea, il *d* nel secondo spazio, e così via via.

* D. Come fu chiamata la lettera che ponevasi in principio per dichiarare le altre?

R. Chiave.

* D. Perchè?

R. Perchè quella lettera apriva la via alla cognizione delle altre, nello stesso modo che una chiave materiale, aprendo una casa, lascia vedere quel che c'è dentro.

* D. Dunque, essendo in uso sette lettere, gli Antichi aveano sette chiavi?

R. Signor no; ne aveano soltanto tre, cioè la chiave F, la chiave *c* e la chiave *g;* e sono quelle che noi abbiamo al presente.

* D. Se noi abbiamo soltanto tre chiavi, che vuol dunque dire la parola *setticlavio,* che tante volte si sente menzionare?

R. Setticlavio vuol bensì dire il complesso di sette chiavi, ed effettivamente, tra per la loro figura e per la loro posizione sulla rigata, le chiavi sono sette; ma esse non sono figurate che in tre maniere, cioè come l'F, come il *c* e come il *g* degli Antichi.

* D. Com'è egli avvenuto che l'F, il *c* ed il *g* siansi così stranamente cambiati da divenire le tre figure di chiavi, che noi abbiamo adesso?

R. Niente è più facile a concepire, quando si rifletta che d'allora sino al presente sono trascorsi otto o novecento anni; che per quattro o cinquecento anni non c'era ancora la stampa, e che per conseguente la forma di esse lettere,

a poco a poco cambiandosi nel manoscritto, è divenuta quale si vede oggidì.

* D. Poichè furono inventati i nomi delle note *do*, *re*, *mi*, *fa*, ecc., sonosi cambiati anche i nomi delle chiavi?

R. Signor sì: la chiave F fu detta *chiave di fa*, la chiave *c* fu detta *chiave di do*, e la chiave *g* fu detta *chiave di sol*, appunto perchè il nostro *fa* corrisponde all'F antico, il nostro *do* al *c* antico, e il nostro *sol* al *g* antico.

D. Perchè la chiave F degli Antichi era un *f* maiuscolo, e le altre due erano un *c* ed un *g* minuscoli?

R. Perchè coll' F maiuscolo (il quale era fra le sette prime e più basse lettere) si avea campo ad esprimere le note delle voci più basse, anche quelle che arrivavano sino al gamma; col *g* minuscolo (che era la più alta delle lettere minuscole) si potevano esprimere tutte le note delle voci più acute, e col *c* minuscolo quelle delle voci intermedie.

D. Se le tre lettere fossero state tutte maiuscole, che ne sarebbe avvenuto?

R. Che niuna avrebbe potuto servire per le voci acute.

D. E se fossero state tutte minuscole?

R. Che niuna avrebbe potuto servire per le voci gravi.

** D. A qual distanza trovansi le chiavi, una relativamente all'altra?

R. La chiave di *do* tiene il luogo di mezzo, la chiave di *fa* trovasi una quinta sotto, e la chiave di *sol* una quinta sopra quella di *do*.

** D. A qual punto della scala generale delle voci trovasi la chiave di *do?*

R. A circa la metà.

** D. Dove collocansi le chiavi? sulle linee o negli spazii della rigata?

R. Sulle linee.

** D. Su quali linee?

R. Non tutte della stessa maniera: la chiave di *fa* suolsi collocare sulla 3ª e sulla 4ª linea; la chiave di *do* sulla 1ª, 2ª, 3ª e 4ª linea; e la chiave di *sol* sulla 2ª.

* D. Le chiavi, dal collocarsi sopra una linea o sopra un'altra, divengono esse medesime più alte o più basse?

R. Signor no: le chiavi hanno nella scala generale dei suoni un luogo fisso ed immutabile. Egli è la rigata che

si muta, perdendo una o più linee da una parte e acquistandone altrettante dall'altra.

* D. Con qual nome si distinguono le chiavi, avuto riguardo non solo alla loro figura, ma anche alla loro varia collocazione sulla rigata?

R. Seguendo l' uso oltramontano, potrebbesi chiamare senza più, verbigrazia, *chiave di do in 1ª linea*, *chiave di fa in 3ª linea*, e così le altre; ma in Italia soglionsi chiamare ognuna con un nome speciale dedotto dal genere di voce o dalla specie di strumento a cui in origine fu ogni chiave più particolarmente applicata.

** D. Come chiamasi dunque la chiave di *fa* in 4ª linea?

R. Chiave di *basso*.

** D. Come chiamasi la chiave di *fa* in 3ª linea?

R. Chiave di *baritono*.

** D. Come chiamasi la chiave di *do* in 4ª linea?

R. Chiave di *tenore*.

** D. Come chiamasi la chiave di *do* in 3ª linea?

R. Chiave di *contralto*.

** D. Come chiamasi la chiave di *do* in 2ª linea?

R. Chiave di *mezzosoprano*.

** D. Come chiamasi la chiave di *do* in 1ª linea?

R. Chiave di *soprano*.

** D. Come chiamasi la chiave di *sol* in 2ª linea?

R. Chiave di *violino*.

(Si facciano interrogazioni in ordine inverso, come ad esempio:

D. Qual è la chiave di *basso?*

R. È quella di *fa* in 4ª linea.

** D. Nominate di seguito tutte le chiavi, cominciando da quella di basso.

R. Chiave di basso, di baritono, di tenore, di contralto, di mezzosoprano, di soprano e di violino.

** D. Quante sono, prese in questo senso, le chiavi?

R. Sono sette; ed è perciò che l'insieme di tutte le chiavi praticate, chiamasi col nome complessivo di *setticlavio*.

** D. Che cosa significa la legatura posta a note non unisone?

Digitized by Google

R. Significa che bisogna eseguire le note sopra o sottoposte alla legatura ben unite e senza prender fiato, perchè esse appartengono tutte al medesimo senso, alla medesima frase musicale.

** D. Che cosa indica la legatura, quando è posta fra due sole note non unisone?

R. Indica, non solamente che bisogna legare una voce coll'altra, ma ancora che la prima di esse voci sia rinforzata e la seconda rimessa.

** D. Che cosa bisogna fare quando trovasi scritta la parola *rallentando* o la sua abbreviazione *rallent.* o *rall.*?

R. Bisogna dare maggior durata alle note, in maniera che la prima sia quasi altrettanto veloce quanto le precedenti, la seconda un po' più lenta, la terza un po' più che la seconda, e così via via le altre a mano a mano più lente; e insieme a ciò rallentare nella stessa proporzione i movimenti della battuta.

** D. Che cosa significa la parola *a tempo?*

R. Significa che dopo d'aver rallentato, bisogna ripigliare la giusta misura sia nella battuta, sia nel valore delle note.

---

* D. Che cos'è il *portamento?*

R. È l'eseguir le note in maniera che riescano ben distinte l'una dall'altra, e ad un tempo legate con dolcezza.

* D. Che cosa è da osservare nel portamento che ha luogo fra due sole note?

R. Che la seconda nota vuol essere di un istante anticipata.

* D. Qual è il difetto più comune da schivare nel portamento?

R. Quello di trascinar la voce da un'intonazione all'altra con un effetto alquanto simile a quello di uno sbadiglio.

** D. Che cosa significa uno o più tagli messi alla gamba di una o più nere o bianche, oppure sopra o sotto una tonda?

Digitized by Google

R. Significa che, se il taglio è uno solo, l'una o il complesso delle nere o bianche o tonde debbono dividersi in tante crome, quante bastano ad eguagliare il loro valore; se i tagli sono due, si fa la stessa divisione in bicrome; se tre in tricrome e così di seguito.

** D. Che cosa significano certe grosse sbarre oblique simili ai tagli delle crome, che si vedono talvolta nella rigata dopo una nota o dopo un gruppo di note?

R. Significano che bisogna ripetere tante volte la nota o il gruppo di note che precedono le sbarre, quante sono le sbarre medesime.

** D. Che vuol dire, quando sopra o sotto le note trovansi tutt'insieme punti e legature?

R. Vuol dire che le note debbonsi eseguire non veramente staccate, ma ognuna dolcemente sforzata, sicchè paia quasi che dall'altra si stacchi.

** D. Che cosa significa la parola *tenuto* o *tenuta* o *ten.*, che s'incontra talora sopra o sotto una nota?

R. È un avvertimento che si dà per far sostenere esattamente per tutta la sua durata una nota, il cui valore per lo più non è rigorosamente osservato.

** D. Che cosa significa la parola *smorzando* o la sua abbreviazione *smorz.?*

R. Che bisogna diminuire la forza della voce quasi tutta ad un tratto.

** D. La parola *modulazione* usasi ella soltanto per denotare il passaggio da un tuono ad un altro?

R. Signor no: si úsa ancora per denotare il passaggio da un modo all'altro nello stesso tuono.

** D. Come dicesi per distinguere il passare da un tuono ad un altro, dal passare da un modo all'altro?

R. Il passare da un tuono ad un altro dicesi *modulazione tonale;* il passare da un modo all'altro dicesi *modulazione modale.*

** D. Che vuol dire la parola *stentato* o *stentate* o la sua abbreviazione *stent.?*

R. Vuol dire rallentare e insieme sforzare alquanto ogni nota, sì che ne trapeli una certa idea di esecuzione stentata ad arte.

---

* D. Qual uso si fa delle notine nella scrittura musicale?

R. Le notine si usano per le appoggiature, per le acciaccature, pei gruppetti, pei mordenti, e in generale per esprimere note o passi agili tanto, che importerebbero figure di note di un valore piccolissimo.

** D. Che cos'è l'*acciaccatura?*

R. È una notina di valore brevissimo, cui essa prende dalla nota che le vien dopo.

** D. Che cos'è l'*appoggiatura?*

R. È una notina la quale si appropria due terzi del valore della nota che le vien dopo, se questa è puntata, e solo la metà se non è puntata.

** D. Che cos'è il *mordente?*

R. È un gruppo di due notine, delle quali la prima è all'unisono della nota che segue, e l'altra a un grado sopra o sotto.

** D. Dove si prende il valore del mordente?

R. Dalla nota che gli vien dopo.

** D. Non si può egli esprimere il mordente con un segno suo particolare, invece delle notine?

R. Si può esprimere con un picciol tratto di linea serpeggiante.

(Si faccia scrivere il segno del mordente, od indicarlo sulla musica scritta).

Digitized by Google

** D. Che cos'è il *gruppetto?*

R. È un gruppo di notine, le quali sono tre, quando la seconda di esse è all'unisono della nota grande che segue, e quattro in caso diverso.

** D. Dove si prende il valore del gruppetto a tre notine?

R. Sulla nota grande che gli vien dopo.

** D. Dove si prende il valore del gruppetto a quattro notine?

R. Sulla nota grande che lo precede.

** D. Il gruppetto sia di tre, sia di quattro notine, può egli avere forme diverse?

R. Signor sì: può essere ascendente se comincia con una notina bassa e prosegue con notine più alte, e discendente, se fa all'opposto.

** D. Il gruppetto non ha egli un suo segno particolare, che si pone talvolta invece delle notine?

R. Signor sì: il gruppetto ascendente s'indica con una specie di S, e il discendente con lo stesso coricato.

(Si facciano scrivere i due segni § ∽, oppure indicarli nella musica scritta).

** D. Il gruppetto deesi eseguire sempre colla stessa velocità?

R. Non sempre: bisogna eseguirlo or più, or meno velocemente, secondo la velocità o la lentezza del movimento.

** D. Che cosa significano le lettere *tr.?*

R. Sono un'abbreviazione della parola *trillo.*

** D. Che è il *trillo?*

R. È una successione alternata e rapida di due note delle quali la principale è scritta, e porta l'indicazione delle lettere *tr.;* e l'altra che dicesi *accessoria* o *ausiliare*, non è scritta, e si sottintende sempre al di sopra della principale, e in distanza di seconda maggiore o minore di essa.

---

* D. Si può egli scrivere uno stesso pensiero musicale in diverse maniere?

R. Signor sì: basta che si conservi esattamente la proporzione nel valore delle figure delle note, e delle pause.

Digitized by Google

* D. Come si conserva una tal proporzione?

R. Col fare che le figure abbiano tutte la metà, il quarto, l'ottavo, o il doppio, il quadruplo, ecc. del valore che aveano le loro corrispondenti nelle altre maniere.

* D. Come dunque potrebbesi scrivere, per esempio, una misura a tre tempi binari?

R. Con tre crome, cioè in tempo *tre per otto*; o con tre nere, cioè in tempo *tre per quattro;* o con tre bianche, cioè in tempo *tre per due.*

** D. Non ha ella un suo nome particolare la misura *due per due?*

R. Signor sì: ella chiamasi *tempo a cappella* o *tempo tagliato.*

* D. Perchè chiamasi tempo a cappella?

R. Perchè una volta era quasi l'unica specie di misura usata nella musica di chiesa.

* D. Perchè chiamasi anche tempo tagliato?

R. Perchè s'usa di segnarlo non con $\frac{2}{2}$, ma bensì col semicircolo del tempo ordinario, tagliato verticalmente da una linea.

(Facciasi scrivere queslo segno od indicare sulla musica scritta).

* D. Qual differenza corre tra il tempo ordinario e il tempo a cappella?

R. Che il tempo ordinario è una misura a quattro tempi, e il tempo a cappella è una misura a due tempi.

** D. Qual è la misura che dicesi *tempo alla breve?*

R. È la misura quattro per due, la quale contiene il valore di una breve, ossia, come diciam noi, di una quadra.

** D. Il tempo alla breve ha egli una maniera particolare di esser segnato?

R. Si segna per lo più col semicircolo tagliato, come il tempo a cappella.

* D. Enumeratemi tutte le specie di misure usate.

R. A due tempi binari vi è il tempo a cappella e il $\frac{2}{4}$; a due tempi ternari il $\frac{6}{8}$; a tre tempi binari il $\frac{3}{4}$ e il $\frac{3}{8}$; a tre tempi ternari il $\frac{9}{8}$; a quattro tempi binari il tempo ordinario e il $\frac{2}{4}$ lento; a quattro tempi ternari il $\frac{12}{8}$.

* D. La misura *due per quattro* si prende ella sempre come misura a due tempi binari?

R. Signor no: ne' Movimenti lenti si prende invece della misura quattro per otto; ed indica perciò una misura a quattro tempi binari, col valore di quattro crome per misura.

** D. Che significano le parole *mancando*, *perdendosi*, *morendo* o simili?

R. Che bisogna a poco a poco attenuare la forza della voce talmente che paia veramente estinguersi.

** D. Che cosa significano i punti, che si vedono talora sopra o sotto le note?

R. Questi punti sono un'abbreviazione di scrittura, e servono a denotare che ogni nota avente questo così fatto punto debbe eseguirsi corta e *secca*, come se invece, per esempio, di una croma, vi fosse scritta una bicroma e una pausa di bicroma.

Digitized by Google

FORMOLE TONALI

1ª	2ª

Di *do*

1ª	2ª
Do - mi - sol,	Do - mi - la,
Do - fa - la,	Re - fa - la,
Si - re - sol, Do.	Si - re - sol, Do.

Di *fa*

1ª	2ª
Fa - la - do,	Fa - la - re,
Fa - si - re,	Sol - si - re,
Mi - sol - do, Fa.	Mi - sol - do, Fa.

Di *sol*

1ª	2ª
Sol - si - re,	Sol - si - mi,
Sol - do - mi,	La - do - mi,
Fa - la - re, Sol.	Fa - la - re, Sol.

Di *si*

1ª	2ª
Si - re - fa,	Si - re - sol,
Si - mi - sol,	Do - mi - sol,
La - do - fa, Si.	La - do - fa, Si.

Di *re*

1ª	2ª
Re - fa - la,	Re - fa - si,
Re - sol - si,	Mi - sol - si,
Do - mi - la, Re.	Do - mi - la, Re.

Di *mi*

1ª	2ª
Mi - sol - si,	Mi - sol - do,
Mi - la - do,	Fa - la - do,
Re - fa - si, Mi.	Re - fa - si, Mi.

Di *la*

1ª	2ª
La - do - mi,	La - do - fa,
La - re - fa,	Si - re - fa,
Sol - si - mi, La.	Sol - si - mi, La.

Digitized by Google

CANTI DA IMPARARSI A MEMORIA

PRIMA SERIE.

N° 1.

Scala cantata.

Quei che porgiam voti del cor,
Deh! tu dai Ciel odi, Signor.

N° 2.

Ringraziamento a Dio.

Grazie, o Dio, che a me schiudesti
L'ampia fonte de' tuoi doni!
Sul mio labbro ognor risuoni
La canzon di tua bontà.
Mi creasti a Te figliuolo
Nella grazia e nell'amore,
E mi chiami allo splendore
Dell'eterna tua città.

La mia voce, cui si svela
Il segreto d'armonia,
S'alzi a te divota e pia
Celebrando il tuo voler.
Nè cogli ebbri si confonda,
Di cui suona audace il canto;
Ma l'infiori il nome santo,
Che a me brilla nel pensier.

N° 3.

Non insuperbire per le doti dell'ingegno.

Se mente sagace
Il Cielo mi diede,
Che rapida vede
Il bello ed il ver,
Sugli altri il mio sguardo
Superbo non pôsi,
Sprezzarli non osi
L'audace pensier.

Più stretta ragione
Dio chiede al mortale,
Cui dato avea l'ale
Per allo salir,
Se a meta sublime
Non drizza il suo volo,
Nè leva dal suolo
L'abbietto desir.

N° 4.

L'amor di Dio fonte di sapienza.

Cantiamo unanimi,
Fratelli, e il canto
S'innalzi al Santo
Che siede in ciel.

Ei di purissima
Luce è sorgente,
Ei dalla mente
Sgombra ogni vel.

Oscura tenebra
Il mondo involve,
Ma la dissolve
L'astro del dì;

Se dentro l'anima
Splende il Signore,
Ogni d'errore
Nebbia fuggì.

N° 5.

Silenzio nella scuola.

Il mio labbro non si schiuda
Ad inutile parola:
Il silenzio all'uomo è scôla
Di sublimi verità.

Nel silenzio a noi discende
La parola del Signore,
Nel silenzio il vago fiore
Del sapere spunterà.

Non fia mai che al mio fratello
Vieti il pan dell'intelletto
Un improvvido mio detto,
E ad altr'ora il serberò.

Ed in placida quïete
Tutto assorto col pensiero
Io dell'utile e del vero
All'amplesso volerò.

N° 6.

Amore dei poveri e degl'infelici.

Venite, o mortali,
Cui strugge il dolore,
Io v'amo d'amore
Che eguale non ha.

Fratelli noi siamo
Nel mar della vita,
Porgiamoci aita
Con santa pietà.
Venite, o mortali, ecc.

Sedetemi allato;
La santa parola,
Che molce e consola,
Sul labbro mi sta.
Venite, ecc.

Digitized by Google

SECONDA SERIE

N° 1.

Il canto degli amici.

Ho compiuto il mio lavor,
Ricrear mi voglio:
Non ha un re sì lieto il cor,
Quando siede in soglio.
Tutti insiem moviamo il piè,
E si canti a coro.
Fuor che amici qui non v'è,
Puri come l'oro!
Il sorriso d'amistà
È leggiadra stella,
Che la vita in ogni età
Fa gioconda e bella;
Ma germana di virtù
L'amistade è suora:
Dove l'una non è più,
L'altra non dimora.
Noi seguaci ognor del ver
E del bene amanti
Un sol voto, un sol pensier
Serberem costanti.

N° 2.

La gioventù.

O gioventù, che l'anima
D'ogni dolcezza irrori,
Madre di santi amori,
Di pura ilarità.

In me tu desti un fremito,
Un desiderio audace,
All'occhio mio sei face,
Che invan non splenderà.

Tu di fortezza cingimi
Le membra ed il pensiero,
M'addita il gran sentiero
Dell'Italo valor.

E se i tuoi fior mi coprono
La lagrimata bara,
Almen v'aggiungi, o cara,
Un ramoscel d'allor.

N° 3.

La voce del maestro.

Odo una voce soave e cara,
Che a me discende dentro del core,
Voce che altissime cose m'impara:
E nel silenzio la voglio udir.

Or via sì parla dal mio pensiero
Ogni memoria di vane cose,
E nella vivida luce del vero
Pôsi l'anellio del mio desir.

Ecco, l'oscuro velo mi schiude,
Che la saggezza viela al mio ciglio,
E la difficile via di virtude,
Ch'io debbo correre con franco piè.

Sì, la mia mente cinga di luce
Del mio Maestro la voce amica,
E nelle tenebre a me sia duce
D'amor, di nobile scienza e di fè.

D. Cappellina.

Digitized by Google

INDICE DELLE MATERIE

A

B

C

D

E

F

G

I

L

M

FINE.

20532